

Peter Fröhlicher

Semantik der Wirklichkeit Wert- und Unwertfiguren in *Historia de Mayta*

In Vargas Llosas Romanen ist das Schreiben ein zentrales Thema; meist autobiographisch gefärbte Schriftstellerfiguren sind Teil von komplexen Erzählstrukturen, die um Fragen wie Realität und Fiktion, Wahrheit und Lüge kreisen. Das Spiel mit der Fiktionalität setzt einen dem Leser vertrauten Wirklichkeitshorizont voraus: das Szenario entspricht in der Regel der peruanischen Realität der Gegenwart, wobei Anleihen beim realistischen und naturalistischen Roman des 19. Jahrhunderts unverkennbar sind.

In *Historia de Mayta* (1984) finden sich an verschiedenen Stellen Landschafts- und Stadtbeschreibungen im Stil eines Reiseführers. Der Anfang des Kapitels IX – “La comunidad de Quero es una de las más antiguas de Junín” (Vargas Llosa 1984: 273) – erinnert etwa an den ‘touristischen’ Diskurs am Anfang von Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir*: “La petite ville de Verrières peut passer pour l’une des plus jolies villes de la Franche-Comté”. Wenn die Hauptperson des Romans das Inquisitionsmuseum in Lima besucht, werden die ‘realen’ Exponate eingehend kommentiert und in einen historischen Kontext gestellt. Die Beschreibung von Maytas Reise über die Anden beinhaltet eine Reihe von Informationen zur Route und zur Konstruktion der Andenbahn.

Das *Incipit*¹ beschreibt wirklichkeitsnah den Tagesbeginn eines Intellektuellen mit zeitgemäßem *lifestyle*. Inszenierte sich der Schriftsteller des letzten Jahrhunderts gerne als *flâneur* auf den Boulevards, so erscheint der (post-)moderne Erzähler in *Historia de Mayta* als

¹ Der Begriff *Incipit* bezeichnet hier die ersten fünf Abschnitte des Romans, die im wesentlichen dem Lauftraining gewidmet sind. Dem Anfangssatz des Romans – “Correr en las mañanas [...] es una buena manera de comenzar el día.” (Vargas Llosa 1984: 7) – entspricht in Abschnitt 5: “He terminado de correr [...] me ducho y comienzo a trabajar” (Vargas Llosa 1984: 10).

Jogger zwischen Abfallbergen. Wie in Zolas *Germinal* liegen Anfang und Ende von *Historia de Mayta* ein Jahr auseinander und entsprechen derselben räumlichen und personalen Konfiguration. Die *clôture* des Textes wird gar noch explizit gemacht; der Erzähler erinnert sich zuhänden des Lesers an den Romanbeginn:

“Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú” (Vargas Llosa 1984: 346).

Der scheinbar pedantische Hinweis auf das literarische Verfahren streicht die Gemachtheit des Textes heraus – sowohl *Incipit* als auch *Explicit* spielen auf die schriftstellerische Arbeit an – und suggeriert eine semantische Funktion des Abfalls, die über die Produktion eines *effet de réel* hinausgeht. Die Präsenz des Mülls an privilegierten Stellen des Textes ist lesbar als moralische Allegorie (ähnlich wie der Schmutz in der Eingangspassage von Claríns *Regenta*), als “Metapher des sozialen Elends” (vgl. Köllmann 1996: 245 und 345), als Teil einer Strategie zum Bewußtmachen der desolaten Lage des Landes.² Im Folgenden soll der Abfall aber vor allem in Beziehung zu anderen figurativen und narrativen Elementen des Romans erfaßt werden.³

Müllhalden in Lima

In *Historia de Mayta* eröffnet die Beschreibung des Abfalls – als Figur der Entwertung *par excellence* – ein Paradigma der ökonomischen und sozialen Interaktion. Abfall ist das Ergebnis einer Entscheidung über den Unwert von Gegenständen und impliziert deren räumliche Trennung von den positiven Wertfiguren. Findet diese nicht statt, wird

² “El empobrecimiento progresivo de la tierra en las serranías y la descripción de la basura, la miseria y el abandono, son parte del espectáculo que se brinda desde el interior del texto como punto de partida concientizador” (Salem 1996: 177).

³ Das Problem der Figuren des narrativen Dekors behandelt exemplarisch Geninasca in *La parole littéraire* (Kapitel “L’invention du détail vrai”). “Le détail, emprunté ou inventé, est vrai dans la mesure où il se trouve convoqué dans le discours pour y remplir une fonction sémantique définie dans et par un contexte déterminé” (1997: 148).

aus dem Unwert ein Anti-Wert. Auf allen gesellschaftlichen Stufen (Villenbesitzer, Bedienstete, Straßenputzer) diagnostiziert der Erzähler den als "desidia" bezeichneten mangelnden Willen zur regelrechten Entsorgung, der zu einer verschandelten Landschaft führt: "Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se derraman por el acantilado" (Vargas Llosa 1984: 7). Die Müllhalden sind nicht nur ein ästhetisches Ärgernis, sondern geben Anlaß zu einer problematischen Revalorisierung: was die Bewohner der Residenzviertel als Unwert bzw. Anti-Wert deklarieren, wird zum virtuellen Wert für die Armen, die den Abfall durchstöbern zur Abdeckung der eigenen Grundbedürfnisse (Essen, Kleidung) oder auf der Suche nach Tausch- oder Handelsobjekten.

"También me he acostumbrado, estos últimos años, a ver, junto a los canes vagabundos, a niños vagabundos, viejos vagabundos, mujeres vagabundas, todos revolviendo afanosamente los desperdicios en busca de algo que comer, que vender o que ponerse. [...] Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse.

Pero estoy seguro que Mayta nunca se habituó. En el Colegio Salesiano [...] corría a darle a Don Medardo, un ciego harapiento que se apostaba con su violín desafinado a la puerta de la Iglesia de María Auxiliadora, el pan con queso de la merienda que nos repartían los Padres en el último recreo. Y los lunes le regalaba un real, que debía ahorrar de su propina del domingo" (Vargas Llosa 1984: 8).

An der Beziehung zum Abfall zeigt sich exemplarisch das Auseinanderstreben der sozialen Akteure. Die gegensätzliche Wertung der gleichen Figur, die je nach Status des Subjekts einen Wert, Unwert oder Anti-Wert repräsentiert, weist auf eine Unvereinbarkeit der Wertparameter innerhalb der Gesellschaft. Die Armen fallen aus dem ökonomischen und sozialen Gefüge und sind gezwungen, sich auf die Abfallbewirtschaftung zu beschränken. Sie teilen das Schicksal der Tiere, die ebenfalls die Müllhalden durchstöbern, was schließlich nicht nur ihre gesellschaftliche, sondern auch ihre menschliche Identität in Frage stellt. Die Wohlhabenden andererseits schließen sich in ihren durch Gitter und Alarmanlagen geschützten Villen ein, aus welchen der omnipräsente Abfall stammt. Die Beschreibung des Mülls dient dem Erzähler als Hintergrund für die Einführung der Hauptperson. Die von seinem Standpunkt aus möglichen Haltungen gegenüber der Armut ("habituarse", "volverse loco

o suicidarse”) ergänzt er um jene Maytas (“Pero estoy seguro que Mayta nunca se habituó”) und begründet dies mit dem Engagement des ehemaligen Mitschülers für einen bestimmten Bettler.

Die Müllhalden und die Figur des Bettlers sind Schnittstellen zwischen Arm und Reich, die der Romandiskurs gegeneinander setzt. Die Haltung des jungen Mayta in der erzählten Vergangenheit gründet auf der persönlichen Gabe, bei deren Valorisierung Besitzende und Bedürftige übereinstimmen, und vollzieht sich in einer persönlichen Interaktion. Die Gegenwart hingegen ist geprägt vom Bild des promiskuen Kollektivs aus Menschen und Tieren auf den Müllhalden einerseits und den sich isolierenden Villenbesitzern andererseits.

Der Austausch von Wertfiguren zwischen Arm und Reich wird im Romanverlauf auf vielfältige Weise thematisiert; beispielsweise durch die an bestimmten Schulen übliche gönnerhafte Betreuung von armen Schülerinnen durch ihre wohlhabenden Kolleginnen, wobei diese ihre Gaben oft durch den Chauffeur abliefern lassen. In der von einer Belagerungsstimmung geprägten Stadt drängen Schwärme von Schuhputzern und Zigarettenverkäufern ihre Dienste auf. Der Überfluß an – geschmuggelten – Zigaretten in einer Zeit der Lebensmittelknappheit, das aggressive Anbieten unnützer Leistungen sind Ausdruck von Verwerfungen der sozialen Schichtung. Die quantitative Zunahme und die immer stärker zutage tretende Aggressivität von Bettlern und Schuhputzern markieren die zunehmende Verarmung und Verelendung bis hin zum letzten Kapitel, in dem der Erzähler seinen Besuch im Gefängnis von Lurigancho beschreibt. Der Ort erscheint als gigantischer Abfallhaufen der Gesellschaft, geprägt von Diebstahl und Mißhandlungen, wo sich in der Figur des psychisch kranken Gefangenen, der auf einer Müllhalde schläft,⁴ “basura” im wörtlichen und im übertragenen Sinn vermischen.

In einem Gespräch mit seiner Frau wendet Mayta die Metapher des Abfalls auf sich selber an und drückt damit die Folgen seiner Marginalisierung als Homosexueller aus, übrigens eine der wenigen Stellen im Roman, wo der Erzähler sich durch die Verwendung der ersten Person mit dem Protagonisten identifiziert.

⁴ “Un reo desnudo dormía a pierna suelta entre las inmundicias” (Vargas Llosa 1984: 311).

- “– Me daba y me da vergüenza, me hace sentir a veces una basura – dijo Mayta. Las mejillas me ardían y sentía la lengua casposa [...] – ¿Y entonces por qué no querías curarte? repitió Adelaida. – Quiero ser el que soy –tartamudeé–. Soy revolucionario, tengo pies planos. Soy también maricón. No quiero dejar de serlo” (Vargas Llosa 1984: 218).

Wie auf den Müllhalden zu Beginn des Romans geht es auch hier um die Revalorisierung der Unwertfigur. Mayta wertet seine – von der Gesellschaft devalorisierte – sexuelle Ausrichtung positiv und lehnt die von seiner Frau gewünschte Behandlung seiner ‘Krankheit’ ab. Dem teilweise verinnerlichten gesellschaftlichen Diskurs (“me hace sentir a veces una basura”) setzt Mayta einen individuellen Diskurs entgegen. Im Unterschied zu den Armen auf den Müllhalden, deren Identität in die Nähe der Tiere abgeleitet, begründet und affirmiert Maytas Umwertung des metaphorischen Abfalls seine eigene Identität als Außenseiter, der sich für eine neue Ordnung einsetzt.

Von der materiellen zur ästhetischen Wertfigur

Die Betrachtung der Müllhalden im *Incipit* ist der eigentliche Ausgangspunkt des Schreibens; die Frage des Erzählers nach Maytas möglicher Reaktion auf das Spektakel der Armut bringt schließlich den Roman in Gang. Während des Lauftrainings tritt an die Stelle der Selbst- und der Umweltwahrnehmung die Erinnerung an seinen Schulfreund, die den Charakter einer Vision annimmt:

“He terminado de correr. [...] mientras corría, he conseguido olvidar que estaba corriendo y he resucitado las clases en el Salesiano y la cara seriosa de Mayta, sus andares bamboleantes y su voz de pito. Está ahí, lo veo, lo oigo y lo seguiré viendo y oyendo mientras se normaliza mi respiración, hojeo el periódico, desayuno, me ducho y comienzo a trabajar” (Vargas Llosa 1984: 10).

Die Selbstvergessenheit des Läufers markiert den Beginn des literarischen Prozesses. Die alltäglichen Verrichtungen und der Beginn der Schreibarbeit werden überlagert von der phantasmatischen Präsenz

Maytas. In dieser Simultaneität zweier Realitätsebenen ist *in nuce* die Grundstruktur des Romans angelegt.

In dem drei Jahre später veröffentlichten Roman *El hablador* findet sich eine ähnliche Beziehung zwischen Erzähler und Protagonist, allerdings nicht am Anfang, sondern im letzten Satz: “Sé que en los puentes de piedras ocres sobre el Arno [...] seguiré oyendo [...] a ese hablador machiguenga” (Vargas Llosa 1987: 235).

Beide Romane verknüpfen zwei Erzählebenen. *Historia de Mayta* setzt sich zusammen aus der rekonstruierten Geschichte des von Mayta angeführten Aufstands und der Schilderung der Recherchen des Erzählers. Mit Ausnahme des 10. und letzten Kapitels beruht der Text auf der Überblendung und Artikulation der zwei Ebenen.⁵ Deren Schnittstellen sind im Textkontinuum nicht gekennzeichnet; der Leser hat die Übergänge jeweils selbst wahrzunehmen und die Kontinuität als Identität und Differenz zwischen Handlungen zu konstruieren. Dagegen alterniert in *El hablador* der Bericht des autobiographischen Ich-Erzählers kapitelweise mit dem von Mascarita für den Stamm der Machiguenga entwickelten mythischen Diskurs.

Beide Romane thematisieren das Problem der Wahrheit auf ähnliche Weise insofern, als die Durchschaubarkeit des literarischen Textes als “Lüge” den veridiktorischen und den ästhetischen Anspruch des Romans begründet.⁶ Ebenso wie die vom Erzähler im sommerlichen Florenz imaginierte Präsenz Mascaritas ist die phantasmatische Beziehung zu Mayta an einen mit allen Mitteln der realistischen Beschreibung evozierten Kontext gebunden.⁷ Die Schilderung der – devalorisierten – Umwelt

⁵ Die zwei Erzählebenen geben manchmal Raum für ein drittes Niveau; im 7. Kapitel wird in die beiden überlagerten Dialoge Adelaida-Erzähler und Adelaida-Mayta noch der Dialog Adelaida-Zárate eingeblendet (Vargas Llosa 1984: 220).

⁶ Auch in *El hablador* ist das Erkennen der Fiktion Voraussetzung für deren Wahrhaftigkeit. Vgl. Fröhlicher (1992: 147-155).

⁷ Ferner haben die Protagonisten ähnliche Namen – Mascarita ist phonetisch eine erweiterte Form von Mayta –, erscheinen als Schulfreunde des Ich-Erzählers und sind durch ihr Einzelgängertum markiert (Mayta, der Trotzki, ist homosexuell; der aus einer jüdischen Familie stammende Mascarita zeichnet sich durch ein auffälliges Muttermal aus). Beide übernehmen zentrale Funktionen innerhalb einer gesellschaftlich marginalisierten Gruppe: Mascarita als Ethnologe und schließlich *hablador* bei einem Stamm des Amazonasgebiets, Mayta als Mitglied einer politischen Splitterpartei im andinen Hochland.

ist Ausgangspunkt für die literarische Vision, die in Form eines Diskurses über Werte selber als Konstitution eines ästhetischen Werts erscheint.

Die phantasmatische Beziehung im *Incipit* von *Historia de Mayta* initiiert die zu erzählende Geschichte des Revolutionärs, der in erster Linie Objekt des Schreibens ist. Am Schluß von *El hablador* drückt die Formel "seguiré oyendo" einen komplementären Aspekt aus; die Perzeption des als eigenständiges Erzählsujet auftretenden *hablador* durch den Erzähler ist gleichzeitig terminativ (als Rückverweis und einzige Anspielung auf dessen parallel laufende Erzählung) und durativ aspektualisiert (der Diskurs des *hablador* scheint über das Romanende hinaus weiterzulaufen). Die beide Erzählstränge integrierende Romanstruktur wird erst im Schlußkapitel in ihrer ganzen Tragweite erkennbar, wobei sich das Erzählsujet Mascarita – als Stifter von Werten für die Gemeinschaft der Zuhörer – zum Modell für den Ich-Erzähler entfaltet. In *Historia de Mayta* durchzieht die (Teil-)Identifikation des Erzählers mit der Titelfigur den ganzen Roman. Aufgrund des Substitutionsmechanismus zwischen den Erzählebenen sowie stellenweise durch pronominale Identifikation⁸ ergibt sich eine Art Kollusion zwischen Ich-Erzähler und Mayta, die jedoch gegen den Schluß des Romans einer kritischen Distanz Platz macht. Im Unterschied zur positiven Wertung des Romanschriftstellers in *El hablador* als wertstiftende Figur der Gesellschaft äußert sich der Erzähler von Maytas Geschichte unbestimmt zum Sinn des Schreibens angesichts der chaotischen Situation seines Landes. Der Roman erscheint als bescheidene Gegenstrategie des Schriftstellers, im Kontext der allgemeinen Entwertung für sich selber einen Wert zu schaffen: "por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada" (Vargas Llosa 1984: 91).⁹

⁸ Siehe das oben angeführte Zitat von Vargas Llosa (1984: 218).

⁹ Auf die Frage von Ubilluz, ob das Schreiben einer "novela" überhaupt einen Sinn habe, begnügt sich der Erzähler mit dem Argument des Faktums: "Le digo que sin duda debe tenerlo, ya que la estoy escribiendo" (Vargas Llosa 1984: 158).

Sterne über den Anden

In *Historia de Mayta* sind die Haltung gegenüber der Armut und das Problem des Schreibens nicht nur im *Incipit* Thema, sondern auch in der Beschreibung einer Lagune, an deren Ufer sich der Erzähler für die Zeit seiner Recherchen in einem Hotel eingemietet hat.

Der Mythos von der Entstehung der Lagune bei Jauja nimmt das Bettlermotiv wieder auf. Gemäß dieser andinen Version von Sodom und Gomorrha deckt das Wasser ein Dorf zu, dessen egoistische Bewohner Christus in Bettlergestalt abwiesen. Am Ufer dieser Lagune bringt der Erzähler die revolutionären Ereignisse in der Region von Jauja und Quero zu Papier. Am Ende des fünften Kapitels – in der Mitte des zehnten Kapitels umfassenden Romans – kehrt der Erzähler von einem nächtlichen Marsch zurück zu seinem Hotel. Von Mond und Sternen erhellt, präsentiert sich die Lagunenlandschaft als *locus amoenus*. Wie der Jogger am Anfang und am Ende des Romans auf seine schriftstellerische Arbeit anspielt, so bringt auch der nächtliche Wanderer die körperliche Bewegung in Zusammenhang mit dem Schreibakt:

“Las estrellas y la luna dejan ver la quieta y azulada campiña [...]. Las aguas de la laguna, en una noche así, deben ser dignas de verse. Cuando llegue al Albergue saldré a verlas. La caminata me ha devuelto el entusiasmo por mi libro. Me asomaré a la terraza y al embarcadero, ninguna bala perdida o deliberada vendrá a interrumpirme. Y pensaré, recordaré y fantasearé hasta que, antes de que empiece el día, acabe de dar forma a este episodio de la historia de Mayta” (Vargas Llosa 1984: 163).

Das Hotel bei Jauja ist – neben dem Strand von Barranco – der einzige Ort, wo sich der Erzähler seiner Schreibarbeit widmet. Im Unterschied zu dem vom Menschen verunstalteten “paisaje bello” der Meeresküste (Vargas Llosa 1984: 7) ist die Lagune Teil einer unverdorbenen idyllischen Landschaft. Der Gegensatz zwischen Lima und der Region von Jauja wird noch verstärkt durch das ausdrücklich erwähnte Fehlen von Abfall und Bettlern: “No se ven altos de basura ni muchedumbres de mendigos” (Vargas Llosa 1984: 130).

Mit der Evokation dieser Lagune schließt auch das neunte Kapitel, das den “episodio central de aquella historia, su nudo dramático” (Vargas Llosa 1984: 306) schildert. Wiederum betrachtet der Erzähler den

Sternenhimmel über der Lagune, deren leichten Wellenschlag er als Musik wahrnimmt:

“Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. Mienten, igual que una ficción” (Vargas Llosa 1984: 307).

Die Idylle, wo die Elemente der Natur sich zu einer ästhetischen Gesamtheit zusammenfügen, wird der Lüge bezichtigt insofern, als dieser *locus amoenus* eine harmonische Gesellschaft konnotiert. Damit aktualisiert der Erzähler ein literarisches Interpretationsmodell, wonach Naturbeschreibung und Handlung einander entsprechen, und stellt dieses gleichzeitig in Frage. Der Schlußsatz des 9. Kapitels – “Mienten igual que una ficción” – hat selbstreferentiellen Charakter und weist dem Roman u. a. die Funktion zu, literarische Clichés als solche darzustellen und durchschaubar zu machen. Die Lagune ist in mehrfacher Hinsicht ein Ort der Fiktion. Ihr Ursprung wird mit einer fiktionalen Erzählung, dem Mythos vom abgewiesenen Bettler, erklärt, der Wellenschlag und der Sternenhimmel lügen “igual que una ficción”, und hier erfindet (“fantasea”) der Schriftsteller einen Teil von Maytas Geschichte.

Die Sterne verkörpern traditionellerweise eine Wertordnung, deren transzendenter Charakter mit Kontingenz und Wandel kontrastiert. Der Befund der Lüge verneint die Verlässlichkeit dieser Wertfiguren. Der Sternenhimmel über Jauja spielt auch eine entscheidende Rolle auf der Ebene der Mayta-Handlung, und zwar als Szenario für den Moment, wo der Revolutionär – “deslumbrado por los luceros de la bóveda retinta y chispeante” (Vargas Llosa 1984: 147) – alle seine Bedenken überwindet und sich endgültig für die Teilnahme am Aufstand entscheidet. Unter dem Sternenhimmel der Anden erschaut der enthusiastische Mayta das ideale Terrain für die zukünftigen revolutionären Aktivitäten: “Y, bajo el manto de estrellas lucientes, Mayta la vio: selva espesa, frondosa, cerrada, jeroglífica, y se vio [...] recorriéndola sinuosamente” (Vargas Llosa 1984: 149). Das schwer zugängliche Gebiet der *ceja de selva* präsentiert sich als Zeichensystem, das für die Feinde schwer lesbar ist, “selva ... jeroglífica”, und “indescriptible laberinto” (Vargas Llosa 1984: 149), in dem die Gegner zum Wahnsinn getrieben werden und sich verlieren sollen.

Die Sterne, die Maytas Exaltiertheit hervorrufen und ihn zu einer Handlung verleiten, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, erscheinen als *décepteurs*, als Vermittler einer Illusion. Maytas Zukunft ist nicht diejenige eines Revolutionärs im Labyrinth der *ceja de selva*, sondern spielt sich zum größten Teil in verschiedenen Gefängnissen in und um Lima ab. In der Tat erscheint Lurigancho als der exakte Gegenort des imaginierten paradiesischen Urwaldrefugiums. Statt Polizei und Armee in Schach zu halten und eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen, ist Mayta der Gewalt des Staates und dem Chaos der Haftanstalt ausgeliefert.

Statt Agitation und Ausbreitung des Aufstandes verwirklicht der 'reale' Mayta des letzten Kapitels das, was er eine "verdadera revolución" nennt, nämlich einen Getränkeausschank, der sich durch besondere Hygiene auszeichnet. Zudem betätigt sich derjenige, der Banken 'expropriert' hat, als Geldaufbewahrer für seine Schicksalsgenossen. Inmitten von Promiskuität, Schmutz und Gewalt baut Mayta mit seinem Kiosk einfache ökonomische Strukturen auf, die das Schaffen, Austauschen und Erhalten von Werten in einer Welt der Abfälle zum Ziel haben. Der Revolutionär wandelt sich zu einem Vertreter der Marktwirtschaft und des – sozial verträglichen – Unternehmertums.

Wie wenig auf den ersten Blick der Müll in Lima und die Sterne über den Anden miteinander zu tun haben mögen, die beiden Figuren schreiben sich als Gegensatzpaar in den selben Problemkreis, jenen der Wertfiguren, ein. Sterne und Abfall lassen sich nach Kategorien wie oben/unten, himmlisch/irdisch, unveränderlich/veränderlich, geordnet/ungeordnet unterscheiden. Sie strukturieren – mit anderen Figuren zusammen – das semantische Universum des Romans. Anhand der von den verschiedenen Akteuren manipulierten Figur des Abfalls werden ökonomische und soziale Vorgänge sichtbar gemacht. Abfall ist das, was von der Realisierung von Werten übrigbleibt und was *per definitionem* keinen Platz mehr hat im Universum der Wertfiguren. Gegenüber dieser Figur der Veränderung und der Vergänglichkeit erscheinen die Sterne als Inbegriff der Konstanz und der Dauer; jeder menschlichen Beeinflussung entzogen, sind sie vielmehr selber Instanzen einer Manipulation – Destinateurinstanzen im Bereich der Veridiktion und des Glaubens –, welche modale Werte in Form von Handlungskompetenz vermitteln; sie erleuchten Mayta und geben Raum für eine irreführende Zukunftsvision. Dem

die Landschaft betrachtenden Erzähler suggerieren sie eine den Tatsachen widersprechende Wertung. Beide Figuren, welche Anfang und Schluß der Geschichte des imaginierten Mayta kennzeichnen, werden durch den Erzähler negativ valorisiert.

Die Sterne als Vermittler von modalen Werten und der Abfall als Manifestation materiellen Unwerts stecken die größtmögliche Distanz ab im Problemfeld der Valorisierung und definieren einen konzeptuellen Raum, in den sich sowohl der Parcours des Schriftstellers als auch jener Maytas einschreiben.

Auch den 'wirklichen' Mayta im letzten Kapitel projiziert der Erzähler in diese Struktur von immanenter Unwert- und transzendentaler Wertfigur. Die Sterne, bisher der andinen Landschaft vorbehalten, sind ausnahmsweise auch in Lima über dem Meer sichtbar.

“En el cielo casi siempre nublado de Lima, esta noche se ven las estrellas, algunas quietas y otras chispeando sobre la mancha negra que es el mar. Se me ocurre que Mayta, allá en Lurigancho, en noches así, debía contemplar hipnotizado las estrellas lucientes, espectáculo limpio, sereno, decente: dramático contraste con la degradación violenta en que vivía” (Vargas Llosa 1984: 336-337).

Die Sterne präsentieren sich hier explizit als Gegenfigur zum Chaos des Gefängnisses und erinnern an die Funktion des Sternenhimmels über den Anden. Trotz der positiven Wertung (“espectáculo limpio, sereno, decente”) scheinen die Himmelskörper nicht rehabilitiert, der hypnoseähnliche Zustand Maytas verweist vielmehr auf seine anhaltende Abhängigkeit von den Figuren der Illusion.

Die Dekonstruktion der scheinbar verlässlichen transzendentalen Instanzen findet an einem strategisch wichtigen Ort des Romans statt, nämlich unmittelbar vor dem 10. und letzten Kapitel, in welchem der Erzähler einige seiner Erfindungen eingesteht, wie etwa seine Jugendfreundschaft mit Mayta oder dessen Homosexualität. Das Aufdecken der Lüge der Sterne auf der Ebene des *énoncé* am Ende des neunten Kapitels markiert den Übergang zur Offenlegung der Fiktion auf der Ebene der *énonciation*. Damit deutet der Text an, daß sich das Problem der Wahrheit jeweils nur um ein Diskursniveau verschiebt. Die Thematisierung des fiktionalen Prozesses im Schlußsatz (“hace un año comencé a fabular esta historia”) schließt die Offenlegung der literari-

schen 'Lüge' in den Rahmen der Gesamtfiktion ein; der 'authentische' Mayta, den der Erzähler im letzten Kapitel befragt, ist nicht stärker in der Realität verankert als sein literarischer Doppelgänger. Die Wirklichkeit ist notwendigerweise ein *effet du texte*.

Bibliographie

- Fröhlicher, Peter (1992): "Mario Vargas Llosa und der lateinamerikanische Indigenismus. Zum Roman *Der Geschichtenerzähler*", in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* XXII, 1 (Wien): 147-155.
- Geninasca, Jacques (1997): *La parole littéraire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik. Mario Vargas Llosa*, Bern: Peter Lang (Perspectivas Hispánicas).
- Salem, Diana Beatriz (1996): "*Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa. Semántica de una ficción ideológica", in: Mignon Domínguez (ed.): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: El Corregidor: 177-186.
- Vargas Llosa, Mario (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1987): *El hablador*, Barcelona: Seix Barral.